

LA PRESENCIA DEL DISCURSO SINCRETISTA ADRIANO EN EL DISEÑO Y LA DECORACIÓN DEL C.C. “ODEÓN” DE VILLA ADRIANA

ESCARDIEL GARCÍA FALCÓN

Universidad de Sevilla

margarfal3@alum.us.es

BIOGRAFÍA

Graduada en Humanidades por la Universidad Pablo de Olavide. Recientemente, ha dado conclusión a su Master en Arqueología y Territorio por la Universidad de Granada con su TFM acerca de la configuración arquitectónica y escultórica del “Odeón” de Villa Adriana. Actualmente se encuentra iniciando su proyecto de tesis acerca de la arquitectura de los odeones en el ámbito occidental del Imperio Romano. Socia fundadora de la Asociación sin ánimo de lucro “La Odisea de la Historia” y responsable de su página en plataforma Tumblr.

RESUMEN

Con la llegada del emperador Adriano al poder, el discurso político oficial del Imperio acogerá cambios substanciales que lo alejarán de su base expansionista para fundamentarse en una nueva definición delimitada territorialmente e identitariamente. La fórmula usada por el emperador para reforzar esta imagen novedosa será el favorecimiento del sincretismo y el filo-helenismo como conceptos cohesionadores entre las élites; ideas que quedarán plasmadas en diversas construcciones enmarcadas en su principado. Este artículo aborda el análisis arquitectónico y escultórico de una de ellas, el ‘odeón’ de Villa Adriana; una edificación poco tratada por la historiografía actual que dará muestras de cómo el nuevo discurso del emperador queda reflejado a través de los programas monumentales de su villa.

Palabras clave: Odeón, Adriano, sincretismo, arquitectura, escultura

ABSTRACT

With Emperor Hadrian coming to power, the political rhetoric of the Empire will suffer substantial changes that turn it away from its previous expansionist base in order to define it as a limited territory with a common identity. The formula used by the emperor to strengthen this new image will be the favoring of a syncretic vision of these territories, tending to the philhellenism, which will be reflected in the several buildings erected under his leadership. This article approaches to an architectural and sculptural analysis of one of them, the ‘Odeum’ of Villa Adriana; a building that was not very studied and that will show how Hadrian’s new political program is reflected through his villa.

Keywords: Odeum, Hadrian, syncretism, architecture, sculpture

INTRODUCCIÓN

La llegada del emperador Adriano al poder en el 117 d.C marca un antes y un después en la construcción política del Imperio romano. Si hasta ahora éste se basaba económica y políticamente en la expansión militar a través de la conquista de nuevas tierras, Adriano marca unos límites geográficos que obligan a centrar el discurso de las élites en la mejora de la articulación de los territorios ya insertos en el *limes* y en la creación de una identidad común alejada de la expansionista. En este marco, el concepto del sincretismo y la multiculturalidad¹ se hacen fuertes en la propaganda política del principado, reflejada tanto en las fuentes como en los vestigios artísticos conservados. Quizás, la imagen más emblemática de

¹ Estos dos conceptos, desarrollados ampliamente por los exhaustivos trabajos biográficos del profesor Anthony B. Birley, pueden encontrarse en las premisas generales de cualquier estudio actual dirigido a la persona de este peculiar emperador. Destaco entre ellas *Adriano Augusto*, un compendio que recoge el trabajo de diferentes investigadores acerca de múltiples aspectos de la vida de Adriano. En todos y cada uno de los estudios aquí reunidos se trata, de una manera u otra, el concepto de la multiculturalidad, trascendiéndolo a materias tales como el aspecto físico del príncipe (*infra*. Susan Walker).

esta nueva idiosincrasia sea la estatua colosal de Adriano tipo Hierapytna (FIG. 1), en la que se observa a Adriano como general victorioso portando una coraza decorada con el *Palladion* sobre la loba capitolina². Esta representación no sólo se inserta en el programa de glorificación del pasado griego que caracteriza a la Segunda Sofística³ (ideología de gran calado durante el principado de este emperador) sino que también denota una intencionalidad de comunión entre los dos fondos culturales imperantes en aquellos momentos.

En el plano de la arquitectura, recientes estudios han puesto de relieve la relevancia del sincretismo y el filo-helenismo en el diseño de las construcciones de la villa monumental del emperador en Tibur⁴. En su recinto, acoge un repertorio de fórmulas arquitectónicas y decorativas procedentes, sobre todo, de las tradiciones edilicias de Italia, Grecia y Egipto. Un caso paradigmático es el edificio conocido comúnmente como ‘Canopo’; un complejo compuesto por un *stibadium* inserto en una intrincada construcción (rematada con una semi-cúpula) precedida por un gran estanque al que debe su nombre (FIG.2). En el diseño de este edificio confluyeron las originales soluciones arquitectónicas inscritas en la tradición romana del uso del *caementicium* y un programa escultórico de características clásicas y egiptizantes (PENSABENE, 2010).

Sin embargo, aunque es evidente el carácter sincrético de esta *villa*, existe una cierta tendencia a la inercia metodológica entre los autores que la han investigado a lo largo de su historia. Como se ha comprobado a través de estudios recientes, la interpretación de gran cantidad de espacios dentro de este recinto monumental sigue estando afectada por paradigmas remanentes del anticuarismo renacentista, vacíos de contenido crítico evaluable y sostenible⁵. Uno de los edificios afectados por este fenómeno es el conocido como ‘odeón’.

² Para más información en torno a esta escultura, GORRINI, 2014: 43 ofrece un escueto pero completo análisis escultórico de la misma.

³ La segunda sofística está constituida por oradores helenos o filo-helenos con diferentes líneas de pensamiento, unidos por su admiración hacia el pasado clásico y helénico. La mayoría de los especialistas en esta materia filológica apuntan al principado de Adriano como el punto álgido de la expansión de este movimiento (ANDERSON, 1993; SCHMITZ, 1997; BRESSAN, 2009; DI NAPOLI, 2013).

⁴ Es bien conocido el filo-helenismo adrianeo y su influencia en la conformación de la Villa. Actualmente, numerosos estudios coinciden en señalar que, para la elección de las figuras escultóricas, el emperador antepuso criterios temático-mitológicos a otros de cariz estilístico, demostrando el profundo conocimiento sobre la cultura grecolatina que él mismo poseía. Destaco entre estas obras de nueva investigación el análisis semántico-formal de P. Pensabene sobre el conjunto decorativo del Canopo (PENSABENE, 2010), la pequeña pero fructífera reseña que P. León dedica a este mismo conjunto (LEÓN, 2010: 91ss) y, sobre todo, la obra de J. Raeder, el compendio más completo sobre las obras escultóricas de la Villa hasta la fecha (RAEDER, 1983).

⁵ Uno de los ejemplos más reciente de la revaluación interpretativa de espacios en Villa Adriana vuelve a ser el complejo de *Canopo*. Hasta el presente siglo, éste ha sido considerado como una construcción de carácter egiptizante, debido sobre todo al supuesto hallazgo en el sitio de obras escultóricas enmarcadas en este estilo artístico (NIBBY, 1827: 48). Sin embargo, hoy día se considera que la verdadera localización de estas estatuas es la recogida por Piranesi, quien las sitúa en el jardín aterrazado al este del Canopo (SALZA PRINA RICOTTI, 2001: 254). Una gran mayoría de investigadores actuales atribuyen estas obras al *Antinoeion* (REGGIANI, 2006: 105), un conjunto arquitectónico evidenciado por las excavaciones arqueológicas de Z. Mari (MARI, 2003). De esta forma, son pocos los vestigios que evidencien un posible ambiente egiptizante dentro de *Canopo* y muchos los que apuntan a un carácter ecléctico y multicultural en el diseño de esta construcción (PENSABENE, 2010).

Emplazado en una de las zonas con más valor paisajístico dentro de la villa y rodeado por un conjunto monumental poco sujeto a análisis⁶, la escasa información que tenemos de esta estructura proviene de las connotaciones de su propio nombre. Esto plantea, al igual que ocurría en el caso del Canopo, una nueva tanda de falsas expectativas en aquellos investigadores que esperen encontrarse, durante su análisis, con un odeón en su estructura más canónica (FIG. 3).

El estudio de las fuentes realizado en el marco del Trabajo Fin de Máster⁷ del que se desprende este artículo ha revelado un buen número de incongruencias dentro de las investigaciones actuales en torno al edificio, comenzando con la imposibilidad de que se trate de un odeón. Sin embargo, también ha servido para confirmar e incluso profundizar en el carácter sincrético de esta construcción. Éste se desglosará a continuación a través de un comentario referente a su arquitectura y otro dedicado a su decoración ornamental y escultórica.

1. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DEL ESPACIO DEL *POSTSCAENIUM* (FIG. 4)

La comparación de las plantas originadas en torno al edificio en cuestión ha permitido confirmar la presencia de un espacio de *postscaenium* techado, siguiendo un modelo de corredor indiviso al que se accede a través de ocho puertas (cinco abiertas en el muro del frente escénico y tres en el lienzo paralelo). Su largo (59.27m) se acerca al diámetro de la *cavea*, característica común entre los teatros de raigambre latina. Aunque se ha propuesto que su ancho máximo sea 2.96m (10 pies romanos), este queda reducido en tramos a 1.76m por los 10 pares de contrafuertes que se adosan a las caras internas de su mampostería. Estos soportan el peso y las tensiones de un total de 11 bóvedas concrecionadas de crucería, solución arquitectónica frecuente en espacios de servicio de edificios adrianeos (MACDONALD y PINTO, 1995: 127). La altura de estos muros se encuentra por dilucidar, ya que la única medida propuesta por registros previos (10m) no parece coincidir con las dimensiones (mucho menores) que reflejan las fotografías realizadas en el interior de este espacio.

Esta fórmula en corredor sigue un patrón conocido dentro de la arquitectura teatral previa, aunque poco utilizado. Sus primeras manifestaciones relevantes se encuentran en los teatros de Iguvium (FIG. 5) (CIANCIO ROSSETTO, 1996: 479; TOSI, 2003: 363-366; SEAR, 2004; 2006: 161), Pompeya (FIG. 6) (ZANKER, 1995: 116-122; CIANCIO ROSSETTO, 1996: 567-569; TOSI, 2003: 164-166; SEAR, 2006: 130-132) y Tusculum (FIG. 7) (CIANCIO ROSSETTO, 1996: 83; DUPRÉ *et alii*, 1997; TOSI, 2003: 96-100; SEAR, 2006: 141), construidos durante el tercer cuarto del siglo I a.C. Estos tres son fruto de la experimentación arquitec-

⁶ Debido a que el “odeón” y todos los edificios del eje sur de la villa se encuentran inscritos en una propiedad privada, sólo un número reducido de investigadores ha podido acercarse a ellos. Recientemente, se ha publicado una tesis acerca de la configuración arquitectónica y decorativa de la *Academia*, uno de los edificios más sugestivos y complejos del entorno del “odeón”. Puede consultarse a través de este enlace: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/296443>.

⁷ La metodología empleada en la reconstrucción del edificio se encuentra desglosada en GARCÍA FALCÓN, 2016. Disponible para su consulta online a través de este enlace: http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/Artics12/Artic12_11.htm

tónica acontecida en este periodo en territorio lacial, cuando se comenzó a construir teatros permanentes utilizando modelos helenísticos a los que se les introdujeron elementos locales. El *postscaenium* en corredor fue una de estas novedades, que rompe con la tradición helenística de organizar el espacio del atrezo en varias estancias (siete en la mayoría de los casos) (FIG. 8). La modificación de este modelo trae consigo un mayor espacio de uso, además de una mayor libertad en la disposición de los materiales dentro de él y un ahorro en los costes de construcción. Sin embargo, estas ventajas no parecen tener repercusión local más allá de este siglo. La mayor parte de los edificios construidos en la península itálica en el siglo I d.C. siguen una configuración determinada por el teatro de Pompeyo: un *postscaenium* compuesto por varias habitaciones separadas entre sí, aprovechando el lienzo discontinuo del *frons scaenae*⁸ (*vid. infra*).

En contrapunto a esta situación, el modelo de *postscaenium* de corredor encuentra mayor eco entre los teatros provinciales. Durante el siglo I, se construyeron un total de 9 edificios siguiendo este patrón, aunque en territorios dispersos (1 en el actual Israel, 1 en Asia Menor, 1 en Jordania, 2 en *Hispania*, 1 en *Africa Proconsularis* y 1 en la actual Suiza)⁹. Sin embargo, la llegada del siglo II supuso el inicio de un fenómeno de proliferación espectacular de este modelo en un corto espacio de tiempo dentro de un ámbito espacial muy reducido (Grecia y Asia Menor). Durante el principado de Adriano, se construyeron tres edificios más con este patrón de *postscaenium* en ciudades de Asia Menor: Iasus (DE BERNARDI FERRERO, 1970: 69-74; CIANCIO ROSSETTO, 1996: 476; CHASE, 2002: 46; SEAR, 2006: 339), Hierapolis (DE BERNARDI FERRERO, 1966: 93-119; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 487; SEAR, 2006: 338; MASINO, 2011: 72-78) y Pérgamo (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 400; SEAR, 2006: 348). Junto con el “odeón” de Villa Adriana, el teatro de Balagrae (STUCCHI, 1975: 263ss; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 131; SEAR, 2006: 291) y el de Oxirrínco (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 320; SEAR, 2006: 300), estas construcciones reflejan una regresión hacia momentos en los que el teatro lacial aún no se había reafirmado frente al helenístico, cuya influencia era evidente. Así, en el *postscaenium* de corredor quedan integradas perfectamente la tradición arquitectónica helenística (con fuerte raigambre en la provincia de Asia Menor aún en el siglo I d.C.) y las ventajas espaciales y económicas introducidas en el marco de experimentación lacial. Por ello, no es de extrañar su repercusión dentro del ámbito oriental del Imperio y su paulatina desaparición en el Occidente romano.

⁸ Pese a que comúnmente se conoce a la *frons scaenae* “dentada” como “modelo de Iguvium”, es muy probable que el teatro de Pompeyo sea la primera construcción que presente esta novedad tipológica debido a su originalidad y repercusión dentro de la Península. Sobre la discusión acerca del origen de este modelo, SEAR, 2006: 84; MONTERROSO CHECA, 2010.

⁹ Estos se encuentran, respectivamente, en las ciudades de Escitópolis (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 340-342; SEGAL, 1995: 56-60; CHASE, 2002: 195; SEAR, 2006: 306), Termessus (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 443; CHASE, 2002: 85; SEAR, 2006: 403), Philadelphia (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 77; SEGAL, 1995: 82-85; CHASE, 2002: 179; SEAR, 2006: 314), Cartago Nova (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 237; SEAR, 2006: 267; RAMALLO ASENSIO y RUIZ VALDERAS, 1994); Clunia (DE PALOL, 1982: 65-78; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 241; GUTIÉRREZ BEHEMERID, 2006: 291-310; SEAR, 2006: 267), Cillium (JOUFFROY, 1986: 231; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 368; SEAR, 2006: 279) y Aventicum (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 281; SEAR, 2006: 216; DUMASY, 2011: 198).

La presencia de este modelo dentro del diseño del “odeón” de Villa Adriana puede explicarse recurriendo a los factores anteriormente expuestos. Por una parte, el ahorro de material en la construcción del edificio viene siendo una tónica habitual dentro de la villa, y el “odeón” no es una excepción. Ciertos aspectos de la configuración de este espacio apuntan a este hecho, lo que podría haber propiciado la elección de esta fórmula. Por otro lado, su construcción se inserta en un momento de expansión y proliferación del *postscaenium* en corredor, lo que podría haber constituido una causa más de su presencia en el edificio.

2. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DE SU *FRONS SCAENAE* (FIG. 9)

A través de tres puertas monumentales y dos de servicio abiertas en el muro norte del *postscaenium*, se accedía al espacio escénico presidido por un *frons scaenae* rectilíneo en *opus vittatum*. En su disposición original, la fachada estaba acompañada por una *columnatio* de 24 columnas compuestas distribuidas en dos órdenes, siguiendo las disposiciones vitruvianas tradicionales (*De Arch.* 5. 7. 1). Entre las columnas, se desplegaba un grupo estatuario de musas del que hablaremos más adelante.

Esta configuración rectilínea y monumentalizada del frente escénico responde a un modelo que, al igual que el patrón de *postscaenium* en corredor, se remonta a las primeras modificaciones en la tipología helenística dentro de territorio itálico. Hasta el siglo II a.C., los escenarios que prevalecían en la península presentaban un doble nivel de representación¹⁰ (Fig. 10). Por un lado, la altura del frente del *logeion* servía como primer telón de fondo para las actuaciones, permitiendo además la entrada de los actores hacia la *orchestra* desde el hiposcenio o dependencias para el atrezo situadas justo detrás del lienzo. Solía presentar una decoración sencilla, compuesta por los pilares o pilastras que soportaban el peso de la plataforma superior. En estos teatros, la mayor parte del peso decorativo recaía en los artefactos que se colocaban a nivel de *orchestra* (como los *pinakes*) que ofrecían la ventaja de una atmósfera cambiante (KURITZ, 1988: 28).

El segundo nivel de escenario se erguía sobre el *logeion*, en forma de muro diáfano, sin más decoración que los artefactos arriba mencionados y, tal y cómo reflejan varias representaciones cerámicas, una fila de columnas o pilastras de pequeño tamaño (SALVIAT, 1960: 308). En el lienzo, se abrían tres grandes puertas conocidas como *thyromata*, que daban acceso a los actores para llevar a cabo la acción dramática principal.

De las modificaciones e inserciones efectuadas en este modelo durante el siglo II a.C. se desprende una nueva forma de entender la ejecución del espectáculo teatral. Por una parte, al reducir la altura del *logeion* y desarticular la conexión existente entre el *postscaenium* y la *orchestra* se deja de concebir esta última como espacio para las representaciones (*vid. infra*). Por otro lado, en esta nueva fórmula se opta por un aparato escénico mucho más espectacular y recio, en el que el peso de la decoración pasa a estar compartido por artefactos

¹⁰ Los primeros ejemplos de arquitectura teatral permanente en territorio itálico se localizan en colonias de la Magna Grecia (Metaponto y Locri) o en ciudades de influencia helénica (Iaitas, Segesta, Soluntum, Pietrabbondante y Pompeya). La mayor parte de estas estructuras fueron construidas durante el siglo IV a.C., exceptuando los casos de Pietrabbondante y Pompeya; ambos del siglo II a.C. (SEAR, 2006: 147, 188, 190, 153, 130).

decorativos (tanto los heredados por la escenografía helenística como por los muchos de nueva invención) y por elementos ornamentales fijos, como una *columnatio* monumental y programas escultóricos de diversa temática¹¹.

Pese a estos cambios, la estructura rectilínea del escenario seguía manteniéndose como forma básica, tal y como prescribía la tradición helenística. Sin embargo, la construcción del teatro de Pompeyo en el 55 a.C supuso la introducción de un nuevo concepto de *frons scaenae*, caracterizado por el juego de los volúmenes arquitectónicos mediante la inserción de nichos curvos y rectangulares (*vid. supra*). Esta nueva tipología escénica (FIG. 11) se expandió rápidamente por toda la Península Itálica entre los siglos I a.C y I d.C, desplazando a un segundo plano a la escena rectilínea. Sin embargo, durante el siglo II (y especialmente, tras la llegada de la dinastía Antonina al poder) ambos modelos encuentran la misma relevancia tanto en construcciones de nueva planta como en reconstrucciones de antiguos teatros helenísticos de Occidente (en los que solía usarse el modelo rectilíneo con el fin de respetar su estética original¹²).

Como contrapunto a esta situación, el *frons scaenae* pompeyano tendrá una tímida implantación en Oriente, enmarcada en el gobierno de los Julio-claudios¹³. Ésta no tendrá mayor repercusión en siglos futuros, ya que la escena rectilínea volverá a imperar en el diseño y en la reconstrucción de estos edificios. La llegada de la dinastía Antonina al poder conllevará el aumento de la productividad edilicia, sin que esto supusiese un cambio en la primacía indiscutible de la escena rectilínea.

La relevancia del *frons scaenae* helenístico durante el siglo II (sobre todo dentro del ambiente oriental) es fácilmente achacable a la aparición y a la preponderancia de la Segunda Sofística como ideología mayoritaria entre la élite de esta época. La alabanza al pasado helenístico que caracteriza a esta nueva idiosincrasia política queda reflejada en el arte a través de la vuelta de modelos y fórmulas clásicas¹⁴. Sin embargo, en comparación con la situación oriental, en el marco occidental los vestigios de la Segunda Sofística son muy escasos, concentrándose éstos sobre todo en poblaciones de origen helénico.

Esta parquedad de testimonios refleja la localidad de este fenómeno, ligado indiscutiblemente a zonas de fuerte raigambre oriental y a personalidades concretas de la sociedad

¹¹ Existe cierta problemática acerca de la fecha y el lugar de la aparición de la *frons scaenae* con *columnatio* monumental. Por un lado, se ha especulado sobre un origen oriental, señalando al Teatro de Afrodísias como el primer ejemplo de esta tipología (CHAISEMARTIN y THEODORESCU, 1992: 29-65). Por otro lado, algunos estudios lo adjudican al diseño del teatro de Pompeyo o al de Tusculum (*vid. supra*). Para más información acerca de esta discusión, SEAR, 2006: 53.

¹² Destacan en este aspecto los teatros de Liternum (CIANCIO ROSSETTO, 1996: 489; TOSI, 2003: 45-46; SEAR, 2006: 125), Minturnae (CIANCIO ROSSETTO, 1996: 507; TOSI, 2003: 61-70; SEAR, 2006: 125) y Tauromenium (SEAR, 2006: 192).

¹³ La aplicación de esta fórmula en Asia Menor se reduce a la construcción tiberiana del teatro de Mileto (CIANCIO ROSSETTO, 1994: 384-387; SEAR, 2006: 343).

¹⁴ Recientemente varios trabajos han puesto en relación la relevancia de la Segunda Sofística entre la élite oriental con la arquitectura teatral del siglo II de este mismo marco territorial. Destacamos, por su relevancia y por su novedad, dos de ellas: SCHMITZ, 1997; DI NAPOLI, 2014.

romana de Occidente, como el emperador Adriano. En su villa tiburtina, son varias las construcciones que expresan el fuerte vínculo del emperador con dicha ideología, como el Teatro Greco, el templo de Venus y, como se puede apreciar, el edificio escénico del Odeón de Villa Adriana.

3. ANÁLISIS DE SU *PULPITUM*

El espacio dedicado a la representación se dividía en dos plataformas (FIG. 12). La primera de ellas se elevaba de la *orchestra* 5 pies romanos (1.50m aprox.) y contaba con una gran amplitud (5.87m de ancho). Ambas características son propias de un *pulpitum* de estilo romano (FIG. 13), diseñado para acoger una puesta en escena colorida y abarrotada, propia de las comedias latinas (WILES, 1991: 55). Al mismo tiempo, esta plataforma permitía que los magistrados (que ocupaban el espacio de la *orchestra*) tuvieran una buena visión del espectáculo. Sin embargo, según las fuentes consultadas, es probable que el “odeón” de Villa Adriana contase con una segunda estructura dedicada a la representación, más estrecha (3.77m de ancho) y alta (4.50m) que la primera, sobre la que se encontraba. Cinco accesos (1.65m de ancho x 3.13m de alto) se abrían en su frente para dar paso a la plataforma inferior desde el pasaje B (*vid. infra*).

Las dimensiones de la plataforma superior, la disposición de sus accesos y la existencia de un pasaje bajo ella son características que ligan a esta estructura con el *logeion* con *hyposcaenium* cerrado (FIG. 14). Esta tipología arquitectónica surge en el tardo-helenismo de Grecia pero tendrá una mayor repercusión en Asia Menor, sobre todo durante el principado de Augusto y la dinastía Antonina¹⁵. Su diseño se basa en el *logeion* con *proscenio* típico de la arquitectura teatral oriental, más alto y estrecho que su contraparte romana. Éste se levantaba sobre una serie de pilastras que daban acceso a un espacio porticado que, a su vez, se abría a varias estancias colocadas en el nivel inferior del escenario. El espacio entre pilastras, en principio, solía aprovecharse para colocar aparatos decorativos como los *pinakes*, y, más adelante, terminaba cubriéndose con mampostería, dando origen así al espacio cubierto del *hyposcaenium*.

Estos rasgos arquitectónicos se encontraban en armonía con la teatralidad griega, menos espectacular que la romana y más enfocada a la oralidad de los diálogos (CHOURMOUZIA-DOU y KANG, 2008: 527). Además, el uso de la *orchestra* como espacio destinado al coro de las obras griegas determina el doble nivel de plataformas, carente de sentido en la tradición teatral romana. En el caso del ‘odeón’, ambas tradiciones quedan aunadas al incluirse una plataforma de características romanas bajo la helenística, segregando el espacio de la *orchestra* del edificio escénico. Una solución original que no tendrá repercusión fuera de los

¹⁵ Los primeros teatros en los que aparece esta fórmula arquitectónica son los de Corinto, Oropos y Mieza. Más adelante, aparecerá durante el principado de Augusto en ciudades microasiáticas como Afrodísias (DE BERNARDI FERRERO, 1974: 162-165; SEAR, 2006: 328), Telmessos (DE BERNARDI FERRERO, 1974: 99-102; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 425; SEAR, 2006: 378), Pinara (DE BERNARDI FERRERO, 1969: 115-120; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 481; SEAR, 2006: 373), Arycanda (DE BERNARDI FERRERO, 1974: 155-161; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 310; SEAR, 2006: 381) y Termessos (DE BERNARDI FERRERO, 1969: 7-34; CIANCIO ROSSETTO, 1994: 443; SEAR, 2006: 379).

muros de la *villa* y que, por lo tanto, debe enmarcarse en la excepcional conjunción entre la experimentación arquitectónica y la política sincretista auspiciada personalmente por el emperador Adriano.

4. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DE LA CAVEA

La imagen de la *cavea* que nos ofrecen las fuentes sigue una configuración convencional para los teatros romanos: una planta semicircular coincidente con el largo del edificio escénico, con el fin de reducir las pérdidas sonoras. Aunque no hay constancias de que el edificio se apoye en terreno natural, tampoco se ha documentado la presencia de subestructuras bajo la estructura ni accesos desde éstas al graderío. Sin embargo, se ha constatado la presencia de varios contrafuertes alrededor del muro perimetral por su flanco occidental (afectado por el abrupto desnivel del terreno) (FIG. 15).

El interior de la *cavea* sigue una distribución tradicional. La *imma cavea* estaba ocupada por 11 gradas de 0.50m de ancho y 0.50m de alto, y la *summa* por 6. Separando las *maeniana*, se colocaban las *praecintione*, de aproximadamente 1.62m de ancho.

Seis escaleras se encargaban de distribuir al público en el recinto. Las dos primeras se colocaban apegadas al *pulpitum*, las siguientes, a 33° con respecto al *frons pulpiti* y el último par a 106°. Podía accederse a ellas de dos formas. La primera es desde el exterior, a través de las escaleras colocadas junto al *tempietto* o sobre los contrafuertes del flanco occidental. La segunda es a través de las vías subterráneas abiertas al nivel de la *orchestra-vid. infra*. No existían *aditus* o pasillos de accesos a los lados de la *orchestra*, algo habitual dentro de la arquitectura teatral privada al no ser necesaria la entrada ritual del comitente realizada a través de estos pasillos.

De nuevo, el sincretismo entre la arquitectura helenística y la romana se hace patente en el diseño de esta estructura. Por un lado, como se ha dicho anteriormente, su planta semicircular entronca con la tradición lacial, en la que el escenario marca el diámetro máximo de la misma. De esta forma, la cercanía entre el edificio escénico y las gradas permitía al público disfrutar mucho más del colorido y de la viveza del espectáculo, a costa de una mayor reverberancia del sonido debido a la naturaleza cerrada del edificio (CHOURMOUZIADOU y KANG, 2008: 520). Sin embargo, la construcción de la *cavea* aprovechando una colina y la carencia de subestructuras que permitan el acceso y la distribución de los espectadores en el edificio son características muy arraigadas en el diseño teatral helenístico y poco comunes en el romano.

5. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DEL TEMPIETTO (FIG. 16)

Edificio situado en la parte central de la *summa cavea*, realizado en opus *reticulatum mixtum* y con una forma cilíndrica particular dentro de la tipología de estas estructuras. Según Ligorio, contaba con un pórtico de cuatro columnas que ocupaban el espacio de su terraza anexa, lo que le daría una configuración similar a la del Panteón adrianeo (LIGORIO, *Trattato*: f. 48).

Este caso de *templum in summa cavea* (destinado para el culto de una divinidad), se caracteriza por su plataforma antecedente que ocupa gran parte de la *summa cavea*. Se ha venido interpretando también como un *pulvinar* o palco imperial (TOSI, 2003: 807), y destaca la abundancia de casos en la zona helenizante del Imperio (DE BERNARDI, 1970: 278ss). También en contextos privados es posible encontrar estas formas arquitectónicas, utilizadas más como palcos imperiales que como lugar de adoración. Sin embargo, sólo es posible observar esta forma circular en tres edificios del Imperio: el de Hierapolis (FIG. 17), el odeón de Posillipo (FIG. 18) y el teatro de la Villa de Planasia (FIG. 19). Los tres, según los estudios recogidos por Sear y Ciancio Rosetto, fueron reconstruidos bajo el principado de Adriano, lo que ratifica que este edificio se inserta dentro de la peculiar actividad arquitectónica de este emperador (SEAR, 2006: 129, 215, 338)

6. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO DE LAS SUBSTRUCCIONES (FIG. 20)

Bajo el edificio escénico del ‘odeón’, se ha localizado un complejo sistema de subestructuras compuesto por tres pasadizos conectados por sus extremos. El pasadizo meridional (A) es el mayor de los tres: con 3m de altura y 2’50m de ancho, podía dar cabida a un buen número de personas. Sin embargo, cuenta con una sola salida al exterior, colocada bajo el acceso de la supuesta *basilica* occidental, lo que cuestiona la interpretación de Salza Prina Ricotti acerca de su posible uso para espectadores (SALZA PRINA RICOTTI, 2001: 296). Más probable parece la lectura que hacen de él MacDonald y Pinto, quienes proponen que se empleara inicialmente como vía para transportar materiales constructivos para el ‘odeón’, pasando a reutilizarse para otros menesteres con posterioridad (MACDONALD y PINTO, 1995: 136-137).

El segundo del grupo (B) posee unas dimensiones de 2’50m alto y 1’30m de ancho. Al contrario que el pasillo A, no está excavado en el tufo y posee tres salidas hacia la *orchestra*. Al carecer el “odeón” de *aditus* (principal medio de acceso a los asientos de la *imma cavea*), este acceso subterráneo podría haber funcionado perfectamente como tal, dando paso a los espectadores que quisieran ocupar las primeras filas de la *cavea*.

Finalmente, el tercero de ellos (C) se encuentra construido bajo el *logeion*. Se abría hacia el primer *pulpitum* a través de cinco puertas y contaba con las mismas dimensiones que el pasillo B. Al ser esta la única vía de acceso al primer *pulpitum*, no cabe duda de que habría sido usado principalmente por los actores que realizaran su representación sobre él. El efecto conseguido sería muy similar al que se vería en los teatros propiamente helénicos, donde se utilizaban también dobles accesos para alcanzar la zona de representación (*vid. supra*).

La complejidad del diseño de estas subestructuras y su localización bajo el espacio escénico son rasgos nunca vistos en la tradición arquitectónica del Mediterráneo. Ciertos aspectos de su construcción indican que se trata de una relectura de modelos helenísticos, adaptados aquí a las necesidades del edificio en cuestión.

ESTUDIO DE LA DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA Y ESCULTÓRICA DEL ODEÓN

La residencia tiburtina se caracteriza por tener un comitente versado en la rica iconografía helénica e interesado en ofrecer al visitante una imagen dignificatoria de su poder y de todos los valores que integran su principado (vid. *supra*). Dentro de ella, el ‘odeón’ destaca por la cantidad y la calidad de sus obras decorativas, superando con creces en este ámbito a las de otros edificios de la Villa como el Teatro Greco¹⁶. Pese a ello, existe cierta problemática en torno a la adscripción de figuras al complejo teatral que afecta principalmente a su grupo escultórico más destacable: las musas del Prado (FIG. 21).

Pese a su fama, su hallazgo es el que peor documentado se encuentra del conjunto ornamental del ‘odeón’. Ligorio es el autor más cercano a su descubrimiento y el primero en dar buena cuenta de éste en su obra. Según su testimonio, el grupo de musas estaba compuesto por nueve figuras sedentes, halladas en algún punto del *frons scaenae* del edificio (hecho que confirma la adscripción de éstas al aparato decorativo escénico del “odeón”).

“nove muse che siedono di marmo pario che sono state trasportate nella Vigna di Papa Clemente VII presse Roma sul colle detto Montemare del Vaticano. Le quali furono gia tolte da questo Teatro nel tempo di Papa Alexandro Borgia, con altre belle cosse (...) que furono vendute poi a Papa Leone. Le quali immagine erano poste presso la sommità, con certo luoghi coperti, che facerono il finiment del frontespizio del proscenio” (LIGORIO, *Trattato*: f. 47)

La colina de “Montemare” (=Montemario) a la que se refiere Ligorio en este fragmento es el lugar en donde Clemente VII había mandado construir en 1519 su fastuoso palacio de recreo conocido como Villa Madama. Efectivamente, la presencia de las musas sedentes en este lugar se ha constatado (al menos en parte) gracias al catálogo escultórico realizado por el artista Marteen van Heemskerck entre 1530 y 1533 (RAUSA, 2002: 43; SCHRÖDER, 2004: 204). En él pueden observarse las representaciones de seis estatuas de Villa Madama fácilmente identificables con las estatuas del Prado denominadas actualmente como Erato, Clío, Calíope y Polimnia¹⁷ (FIG. 22). Junto a ellas, aparecen también los troncos de dos figuras más que algunos autores han identificado como la Melpómene y la Erato del Museo de Estocolmo (RAUSA, 2002: 45). El rastro de estas obras se pierde hasta la adquisición de las mismas por Cristina de Suecia en el siglo XVII (ELVIRA BARBA, 2011: 17). Paolo Alessandro Maffei registra en su *Raccolta di statue antiche e moderne* (Roma, 1704) la presencia de este grupo como propiedad de la soberana, ya severamente restaurado y con todas las figuras que lo conforman actualmente.

Tras la muerte de Cristina de Suecia, las esculturas pasaron a manos de su heredero, el cardenal Dezio Azzolini (gran amigo de la soberana); quien, a su vez, legó dichas obras a

¹⁶ Mientras que del ‘odeón’ procede un conjunto estimado de 15 piezas escultóricas, las dos únicas figuras recuperadas en buen estado del Teatro Greco son las denominadas como “Tragedia” y “Comedia”, hoy en día en el museo Pio-Clementino del Vaticano. Sobre sus características y estilo: RAEDER, 1983: 100; LEON, 2007.

¹⁷ El origen de esta última es puesto en duda por el análisis estilístico de Raeder y Schröder, quienes destacan la densidad y la naturalidad de los pliegues del *himation* (RAEDER, 1983: 233; SCHRÖDER, 2004: 210).

su sobrino, Pompeo Azzolini. Desgraciadamente, debido a sus problemas económicos, éste último se vio obligado a poner toda la colección a la venta, pasando entonces a formar parte de las propiedades del aristócrata Livio Odescalchi. Finalmente, su heredero (el duque Baldassare Odescalchi), puso a la venta gran parte de la colección, llegando ésta a la Casa Real española, representada en aquellos entonces por Felipe V (ELVIRA BARBA, 2011: 20-27).

La denominación actual de cada figura viene dada por los atributos otorgados durante la restauración llevada a cabo bajo el reinado de Cristina de Suecia. Algunos autores, como en el caso de S. F. Schröder, han lanzado varias propuestas de reinterpretación en base a paralelos escultóricos. Sin embargo, como él mismo apunta, ninguna de estas hipótesis puede ser confirmada unánimemente puesto que en la Antigüedad un mismo tipo estatuario podía ser usado para representar diferentes musas (SCHRÖDER, 2004: 210).

Un breve repaso estilístico de dichas figuras refleja variabilidad en la factura del mármol. Algunos investigadores, como Raeder o Schröder, ya señalaban en sus análisis la existencia de dos o tres estilos escultóricos diferenciados dentro del conjunto (RAEDER, 1983: 233)¹⁸.

Grupo A: Esculturas talladas con una técnica virtuosa. Los pliegues de sus ropajes son abundantes y profundos, aunque de una gran fineza. La sensación total que se desprende de ellos es la de una tela delicada, casi como una gasa.

Grupo B: A medio camino entre los otros dos. Conservan la fineza de los pliegues que caracteriza al grupo A, pero no se dan en abundancia.

Grupo C: Son figuras más estáticas, con pliegues simétricos poco profundos y con más volumen.

Esta variabilidad en la técnica escultórica, unida a la falta de documentos que avalen la pertenencia de Terpsícore, Talía, Euterpe y Urania al grupo original, ha llevado a varios autores a plantear un posible añadido de figuras por parte de Cristina de Suecia. Recientemente, F. Rausa ha realizado un completo trabajo de investigación que confirma la presencia de las Musas de Estocolmo (*vid. supra*) dentro de la colección papal adquirida por la soberana (RAUSA, 2002: 43). La inclusión de ambas dentro del grupo original supondría la conformación de éste a partir de modelos sedentes y erguidos, hecho que pondría en tela de juicio el testimonio de Ligorio sobre el hallazgo del grupo. También abriría las puertas a la inclusión de las cuatro musas documentadas por Agostino Penna en el volumen III de su *Viaggio Pittorico*, que él identifica como las encontradas por Ligorio en el siglo XVI (FIG.23-24). Aunque su propuesta carece de refrendo documental, en tres de las figuras expuestas (Urania, Polimnia y Clío) se comprueba la presencia de las mismas características estilísticas que encontramos en otros ejemplos procedentes también del principado del emperador Adriano: el leve volumen del *himation*, los pliegues finos y abundantes, el quitón sinuoso y pegado al cuerpo...

¹⁸ Los grupos que se presentan a continuación difieren de la propuesta de clasificación expuesta por F. Schröder, quien aún los pares B y C en un mismo conjunto. Sin embargo, y pese al hecho de que resulta poco probable que dos talleres se hayan encargado de la factura de tan sólo cuatro piezas, las diferencias estilísticas son evidentes tanto en el trabajo de los pliegues como en el modelado de la roca sobre la que se asientan.

Otra prueba importante que une a estas musas en un mismo grupo es la homogeneidad de su altura: aunque en su mayor parte se encuentran reconstruidas, se estima una medida aproximada de 1'50 m tanto para el grupo A del Prado como para el grupo Chiaramonti. La media de las cuatro figuras del grupo B y C es menor, hecho que se quiso salvar durante el siglo XVI aumentando el tamaño de las basas en las que éstas se asientan.

El conjunto final que surge de la unión de estas nueve esculturas nos muestra un grupo con claras características deudoras de un prototipo helénico muy difundido durante el siglo II d.C.: el representado por Arquelao de Priene en su obra “Apoteosis de Homero”¹⁹(FIG. 25). Como se aprecia al unir el grupo A del Prado con el Chiaramonti, obtenemos un grupo en el que se alternan las figuras sedentes y erguidas, tal y como se observa en el modelo de Arquelao. Este paralelismo cuestiona las conclusiones de Rausa acerca del eclecticismo y la singularidad de este conjunto (RAUSA, 2002: 49) y abre las puertas hacia una reinterpretación sobre el supuesto “virtuosismo” helénico de las obras contenidas en la villa del emperador Adriano.

Pertenezca o no este grupo al modelo de Arquelao, la influencia del tardo-helenismo y el sincretismo en la conformación de los modelos escultóricos es evidente. El grupo A, B y C del Prado presenta características (sensualidad del drapeado, manto ancho en su base, movimiento del torso...) propias de modelos originados durante el siglo II a.C, como la “Musa que se da la vuelta” (SCHRÖDER, 2004: 211). Sin embargo, el grupo A muestra una factura particular, difícilmente asimilable a un modelo conocido, por lo que han sido interpretadas como relecturas romanas de modelos tardo-helenísticos (SCHRÖDER, 2004: 214).

Este sincretismo técnico es extrapolable al ámbito de difusión de este tema escultórico como aparato decorativo teatral. Como puede comprobarse a través de un breve repaso al mapa de la decoración ornamental en los teatros del Imperio en el siglo II d.C., las musas localizables en los teatros de la Península Itálica destacan en número y en calidad de aquellas halladas en un entorno teatral ático o próximo oriental. Según algunos autores, el uso de este conjunto como ornamento de la escena se inicia en el occidente del Imperio durante el siglo I a.C. (PENSABENE, 1989: 65), momento en el que se data la talla de las imponentes estatuas sedentes de las musas del teatro de Pompeyo²⁰.

Dejando de lado el grupo de musas, el “odeón” presenta otros ejemplos escultóricos de gran calidad. Un caso singular constituye la presencia de una figura de Hércules tipo *Farnese*, bien documentada a través de los testimonios de Ligorio, Piranesi y Paninni, pero hoy perdida (FIG. 26). La mera presencia de este héroe en el recinto del *tempietto* no sólo es destacable por estar íntimamente ligada con las monarquías helenísticas sino también por ser un referente iconográfico en el discurso propagandístico de emperadores como Trajano (BENETT, 2003: 73). Además, la elección del tipo escultórico creado por Lisipo en el s. IV

¹⁹ Esta obra del siglo II a.C., hallada en la localidad de Bovillae, constituye, para algunos autores, el primer testimonio de la configuración definitiva de la imagen de las musas en el arte (FAEDO, 1994: 176; MURRAY, 2004: 383).

²⁰ Sobre este grupo monumental, cfr. MONTERROSO CHECA, 2010.

a.C (FIG. 27) encaja simbólicamente en la esencia del espacio que lo acoge: una villa hecha para el descanso tras los tediosos trabajos del emperador a lo largo del Mediterráneo.

Otra obra de gran interés interpretativo es el “relieve de Proteo”, descrito por Ligorio y perdido en la actualidad. Aunque este autor confiesa no haber presenciado su hallazgo y, por lo tanto, no conocer su localización dentro del teatro, el contenido de la pieza resulta asimilable a las encontradas en otros lugares de la Villa, entre ellos el “Teatro Marítimo”. Además, a diferencia de las musas, es evidente que el anticuario tuvo acceso a él, puesto que dedica tres hojas a la descripción e interpretación de este.

“Si vedono de una parte due cavalli marini, con un Tritone che gli frena, Amor gli va di sopra col suo cavvo et li spingne con una sacella ardente. Dove apié del carro, era Protheo, che mostra la schiena tutta et tutto el ventre, e si torcia con un bello gesto, con un mantelletto chel vento li tranaghi et muove: et apié del capo un altro Amor gli parla: et lo lusinga: tenendo il velo che di spallo si stende et va balzando. Il Protheo e tutto ignudo et si stende verso la sua Idothea, signora di Nettuno, opure di esso Protheo, alla qual mostra parlar stando gli danunzi vigino a pie di un fonte, che é avanzze a la spelunca, dove di sopra si vede un altra imagine di Protheo che esta adormito affiso con la mano alla guancia.” (LIGORIO, *Trattato*: f. 47)

Aunque no existen paralelos escultóricos de Proteo que ayuden a la identificación del personaje principal de este relieve, no hay duda de que se trata de una obra de ambiente marino en donde puede identificarse rápidamente la presencia de la figura de un dios fluvial. Esto nos recuerda, en primer lugar, al friso del Teatro Marítimo, donde el juego entre los amorcillos y las bestias marinas es el tema principal. Por otra parte, la presencia de la personificación de un río nos traslada al Canopo y a sus dos grandes estatuas del Nilo y del Tíber. Ambos lugares tienen una relación intrínseca con el elemento acuático que puede explicar la presencia de esta temática escultórica, pero no ocurre lo mismo en el caso del ‘odeón’. Ni una fuente o manantial cercano pueden contextualizar el contenido de este relieve, lo que advierte de una razón ulterior a la mera presencia de agua para explicarlo.

Sin embargo, no es la primera vez que la personificación de un río o del propio *Oceanus* se relaciona con la figura del emperador Adriano: hasta nosotros han llegado denarios (FIG. 28) acuñados entre el 119 y el 122, en los que esta divinidad marina se presenta en el reverso (BIRLEY, 2004: 130; BARRY, 2011: 23). Más allá del símbolo del control infringido sobre Britannia que expresa esta figura, *Oceanus* se relaciona también con grandes emperadores del pasado, como Alejandro Magno o Augusto (BIRLEY, 2004: 130). Su conexión con estos *summi viri* se amplía también al héroe viajero por excelencia: Hércules. Según la mitología helénica, este fue el primero de los hombres en explorar todos los rincones del mundo conocido y el primero de ellos en “domar” las aguas llenas de peligros del mar océano. Al igual que él, Adriano es el primer emperador en recorrer todos los rincones de la *oikoumene*: mar, tierra, ríos... Así pues, a través de este friso, podemos comprobar como la relación entre el *princeps* y la figura de Hércules que preside el *tempietto* adquiere una significación más compleja, aunque su finalidad siga siendo la misma: “heroizar” la figura de Adriano en vida, a través de valores y motivos muy próximos al culto del poder generado en el imperio oriental.

Finalmente, cabe reseñar el hallazgo de dos imágenes sedentes que Ligorio describe y Penna ilustra. Estas figuras, encontradas en la zona de la edícula y actualmente perdidas, muestran una morfología singular:

“due altre statoe che sedevano vestite di sottilissimi veli con la camiscia ondolata di minutissime pieghe ad uso che piegono i rochetti di Prelati (...) et così assise s'appoggiavano generalissimamente et furono opera di eccellente maestro. Sono ambedue d'una grandezza con un cane che giace sotto della sedia a ciascuna imagine, che rapresentava essere fata per Tiro figlia del Re Phenice amorosa d'Hercole” (LIGORIO, *Trattato*: f. 48).

Como bien apunta Rausa en su estudio escultórico, no existen pruebas dentro de la iconografía helenística que respalden la interpretación “ligoriana” de estas esculturas (RAUSA, 2002: 48). Sin embargo, tomando la ilustración de Penna, es posible asimilar esta figura al modelo “Venus-Olimpia”, también llamada “Agripina-Olimpia” (FIG. 29). Este es un patrón que nace en el clasicismo y que comúnmente se aplica a la diosa del amor (ROSENZWEIG, 2004: 33-35; SISMONDO RIDWAY, 2002: 209). Sin embargo, durante el Imperio romano, se comienza a usar en el retrato idealizado de varias emperatrices, entre ellas Agripina y Helena (WOOD, 2000: 235). En el caso que nos ocupa, no es posible descartar tanto la posibilidad de que se trate de una figura divina o de una imperial. El primer caso enlazaría directamente con el friso de las Panateneas y sus dos diosas (aún por identificar) sentadas en ambos *klismos* o asientos con respaldo; una interpretación que se inserta perfectamente en el regusto clásico y exclusivo que demuestran algunas esculturas de la Villa.

Por otra parte, las mujeres de la *gens* Ulpia tuvieron una gran importancia en el plano público de la política adrianea²¹. Sus figuras complementaban la dignidad de Adriano, aportando los valores de la gran matrona de la Roma más conservadora: castidad, *pietas*, austeridad, humildad... (HIDALGO DE LA VEGA, 2012: 120; OPPER, 2008: 203; PAVÓN TORREJÓN, 2009: 90-93). Sin embargo, si Adriano quería enlazarse con Hércules, un héroe divinizado, tendría sentido que usara la imagen de alguna de las mujeres Ulpia para dar fuerza a su mensaje y representarla también con características divinas. Así pues, su asimilación con un modelo regio de Venus, que conserve los valores de belleza y juventud, no sería descartable del todo.

Así pues, nos encontraríamos un programa escultórico rico en significados y referencias al discurso político de un Adriano en sus últimos días. En primer lugar, es evidente que la mayor parte de estas imágenes se destina al homenaje artístico y privado del emperador hacia un pasado lejano y a otro que no dista mucho de su tiempo. Una hipótesis que se alinea con las ideas de la Segunda Sofística que triunfa en su principado y que, hoy en día, apoyaría la línea de ciertas investigaciones dedicadas al análisis de los vestigios adrianeos en vistas de un posible filo-augusteísmo que iba más allá del uso político que todos los emperadores hicieron del primer príncipe (BIRLEY, 2004: 66; CORTÉS COPETE, 2004: 76ss). En segundo lugar, otra gran parte de estas figuras se dedica al homenaje que el emperador se da a sí mismo y a su personalidad viajera y cazadora. La asimilación de estos valores (ambos

²¹ Sobre el poder que las mujeres pertenecientes a la familia Ulpia poseían durante el principado de Adriano, vid. REGGIANI, 2004; ADEMBRI y NICOLAI, 2007; OPPER, 2008: 198-206.

criticados por el Senado y por la facción más conservadora de Roma²²) con diferentes divinidades implica varias circunstancias: primeramente, que este tipo de divinización en vida se alinea con las prácticas de poder del sector más oriental del Imperio. Y, en segundo lugar, que la línea de la moderación y la austeridad que siempre habían acompañado a la figura de Adriano en occidente se rompe en este lugar, aunque de una forma muy sutil.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, tras el análisis exhaustivo de la estructura a través de sus fuentes, se hace evidente el carácter sincrético y multicultural del “odeón” de Villa Adriana. En el plano arquitectónico, el edificio deja de ajustarse a los modelos tradicionales de los teatros griegos y romanos. La concepción de sus espacios es fruto de la introducción de nuevas fórmulas experimentales (como un sistema tripartito de substrucciones) y de la fusión de estructuras propias de las dos tipologías canónicas teatrales:

- a. Una *cavea* semicircular, típicamente romana, pero carente de *vomitoria* (como en los casos helenos).
- b. Cuerpo escénico compuesto por un *pulpitum* a la manera romana y un *logeion* como en los casos de los teatros helénicos.
- c. Construcción de un *frons scaenae* siguiendo el modelo de los teatros del Asia Menor (es decir, con una obra lineal) pero alcanzado la anchura máxima del graderío, coincidiendo con los teatros romanos.

En el plano de la escultura, el análisis estilístico y temático de las obras aquí encontradas refuerza las conclusiones ya obtenidas. Por una parte, la elección del primer estilo helenístico (más austero en la expresión de sentimentalidad) para la mayoría de las figuras escultóricas halladas en este contexto y la presencia de esculturas ligadas a la política de las monarquías helenísticas inciden en el uso de la Segunda Sofística por parte del principado Adrianeano como discurso político oficial del Imperio. La construcción de una identidad común basada en la glorificación del pasado clásico se hace evidente en la elección de dicho programa decorativo. Además, la presencia de elementos fácilmente asimilables a la Edad Dorada augustea o al principado de su predecesor pone de relieve la importancia de este discurso legitimador dentro de su propia política.

Sin salir de este último punto, la presencia de dos estatuas basadas en el modelo “Afrodita-Olimpia” (ligado a la representación de las mujeres de la familia julio-claudia) abre la posibilidad de que alguna de las mujeres del imperio adrianeano se encontrara retratada dentro del ‘odeón’, enfatizando la relevancia que tuvieron dentro de la legitimación del poder del emperador y, a la vez, expresando nuevos valores nunca antes adscritos a la personalidad de aquellas (como la belleza regia, la sensualidad latente), relacionándolas con el concepto de *renatae* o renacidas. Esta idea clave surge durante el final de este principado (a raíz de la

²² Esta animadversión es bien conocida entre los investigadores. Como ejemplo paradigmático de ello, Birley señala en su obra las dificultades que Antonino Pío (sucesor de Adriano) tuvo que atravesar para que el Senado aceptara la divinización de Adriano tras su muerte (BIRLEY, 2004: 3).

iniciación en el rito místico de Eleusis) y de ella existen vestigios en la Villa, como el busto de Adriano *renatus* encontrado en los alrededores del Canopo.

Por último, esta investigación ha servido para poner de relieve una serie de analogías compartidas por el “odeón” y varios teatros posteriores localizados en las provincias orientales, a saber: el Teatro del Santuario de Asclepio en Pérgamo (130-140 d.C), el Odeón de Herodes Ático (160-174), el Odeón de Corinto (s. II d. C.), el teatro de Patrae (s. II d.C), el Odeón de Éfeso (150 d.C), el teatro de Cos (s. III d. C), el teatro de Butrinto (s. II d. C), el odeón de Filipópolis (244 d.C.), el teatro y el odeón de Filadelfia (170 d.C.), el odeón de Gerasa (s. II d. C) y el teatro de Oxirrincó (SEAR, 2006: 348, 390, 393, 403, 336, 333, 410, 316, 314, 315, 312, 300). Estas semejanzas van más allá de un mero elemento arquitectónico coincidente, puesto que en su conjunto presentan plantas casi idénticas, evidenciando una relación consciente del “odeón” de la Villa sobre estos. Este hecho podría servir para probar que el discurso de la política adrianea y, sobre todo, las fórmulas en las que este se encuentra expresado tienen un eco dentro del plano oriental del Imperio más allá de su muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, G.W.: *Rome and the Social Role of Elite Villas in its Suburbs*, Oxford, 2008.
- ADEMBRI, B. y NICOLAI, R. M. (eds.): *Vibia Sabina: da Augusta a Diva*, Milán, 2007.
- ANDERSON, B.: *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres, 1993.
- BARRY, F.: "The 'Mouth of Truth' and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian," *Art Bulletin*, 93, 1, 2011, 7-37.
- BENETT, J.: *Trajan: Optimus Princeps*, Londres, 2003.
- BIRLEY, A.: "Los viajes de Adriano", en: J.M. Cortés Copete y E. Muñiz Grijalvo (eds), *Adriano Augusto*, Sevilla, 2004, 57-70.
- BOWE, P.: *Gardens of the Roman world*, Los Angeles, 2004.
- BRESSAN, M.: *Il teatro in Attica e Peloponneso. Tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche, edilizie e contesti culturali*, Roma, 2009.
- CHASE, R.G.: *Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums, and Theatres – the way they look now*, Portsmouth/ New Hampshire, 2002.
- CHOURMOUZIADOU, K. y KANG, J.: "Acoustic evolution of ancient Greek and Roman theatres", *Applied Acoustics* [online], 69, 2008, 514-529. Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003682X07000059>
- CIANCIO ROSETTO, P. y PISANI SARTORIO, G. (eds.): *Teatri Greci e Romani. Alle origini del linguaggio rappresentato*, Roma, 1994-1996.
- CORTÉS COPETE, J.M. y MUÑIZ GRIJALVO, E. (eds): *Adriano Augusto*, Sevilla, 2004.
- CORTÉS COPETE, J.M.: "Un nuevo gobierno, una nueva base social" en: J.M. Cortés Copete y E. Muñiz Grijalvo (eds.), *Adriano Augusto*, Sevilla, 2004, 71-86.
- DE BERNARDI FERRERO, D.: *Teatri classici in Asia Minore*, Turín, 1966-1970-1974.
- DE CHAISEMARTIN, N. y THEODORESCU, D.: "Recherches pre-liminaires sur la frons scaenae du théâtre" en : R. R. Smith y K.T. Erim (eds.), *Aphrodisias Papers* 2, 2. Suppl. *Journal of Roman Archaeology*, 1991, 29-65.
- DE PALOL SALLELLAS, P.: "El teatro romano de Clunia" en: *Actas del simposio "El teatro en la Hispania romana", Mérida, 13-15 de Noviembre de 1980*, Badajoz, 1982, 65-78.
- DI NAPOLI, V.: *Teatri della Grecia Romana: Forma, decorazione, funzioni. La provincia d'Acaia*, Atenas, 2013.
- DUMASY, F.: "Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule Romaine: foctions et repartition", en : M.E. Fuchs y B. Dubosson (eds.), *Theatra et spectacula. Les grands monuments*

des jeux dans l'Antiquité, Etudes de Lettres, 288, Lausana, 2011, 198ss.

DUPRÉ, X. et alii.: *Excavaciones arqueológicas en Tusculum. Informe de la campaña de 1997*, Roma, 1999.

ELVIRA BARBA, M. A.: *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España*, Madrid, 2011.

FAEDO, L.: s.v.Mousa, Mousai, en: *LIMC*, VII, 1994, 991-1013.

GARCÍA FALCÓN, E.: “El ‘odeón’ de Villa Adriana. Estudio previo de un edificio teatral mediante un acercamiento multidisciplinar”, *Arqueología y Territorio*, 12, Granada, 2015, 151-164.

GORRINI, M. E.: “Statua colossale di Adriano, loricato” en: VV.AA, *Adriano e la Grecia. La mostra*, Milán, 2014, 43.

GUTIÉRREZ BEHEMID, M.A.: “El teatro de Clunia: nuevas aportaciones”, en: C. Márquez y A. Ventura (eds.), *Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba los días 12 al 15 de noviembre del año 2002, Jornadas sobre teatros romanos en Hispania*, Córdoba, 2006, 291-310.

HIDALGO DE LA VEGA, M. J.: *Las emperatrices romanas: sueños de púrpura y poder oculto*, Salamanca, 2012.

JOUFFROY, H.: *La construction publique en Italie et dans l'Afrique romaine*, Estrasburgo, 1986.

KOPPEL, E. M.: “La decoración escultórica de las *villae* romanas en Hispania”, en: J. M. Noguera Celdrán (ed.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*, Murcia, 1995, 37-38.

KURITZ, P.: *The making of Theatre History*, Englewood Cliffs, 1988.

LEÓN, P.: “Sculture nei magazzini di Villa Adriana: prime riflessioni”, en: M. Sapelli Ragni (ed.), *Villa Adriana: una storia mai finita*, Roma, 2010, 91-96.

--- et alii: *Teatro Greco, Villa Adriana: Campaña de excavaciones arqueológicas (2003-2005)*, Sevilla, 2007.

LIGORIO, P.: *O vero trattato dell'antichità. XXII. di Pyrrho Ligorio patritio napolitano et cittadino romano nel quale si dichiarano alcune famose ville et particolarmente della antica citta di Tibure et di alcuni monumenti*, 1579, Archivio di Stato di Torino, Turín.

MACDONALD, W. y PINTO, J.: *Hadrian's Villa and its legacy*, Hong Kong, 1995.

MANDERSCHIED, H.: “Sub nomine Caesaris quinariae... La gestione idrica e l'architettura dell'acqua a Villa Adriana.” en: M. Sapelli (ed.), *Villa Adriana: Una storia mai finita*, 2010, Roma, 26-33.

MARZANO, A.: *Roman villas in Central Italy: A social and economic History*, Nueva York, 2007.

MASINO, F. *et alii*: "Research on the Theatre at Hierapolis in Phrygia: An Integrated Approach", en: K. Heine, K. Rheidt y F. Henze (eds.), *Von Handaufmass bis High Tech III. 3D in der historischen Bauforschung*, Maguncia, 2011, 72-78.

MONTERROSO CHECA, A.: *Theatrum Pompei: Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid, 2010.

MURRAY, P y WILSON, P.: *Music and the Muses: The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian City*, Nueva York, 2004.

NIBBY, A.: *Descrizione della Villa Adriana*, Roma, 1827.

OPPER, T.: *Hadrian: Empire and conflict*, Londres, 2008.

OTTATI, A.: *L' Accademia di Villa Adriana: spazi, ambienti e funzioni del cd. Piccolo Palazzo*, Tesis, Universitat Rovira i Virgili, 2015.

PAVÓN TORREJÓN, P.: "La propaganda imperial de Adriano a través de sus emisiones monetarias" en: J. González y P. Pavón Torreón (eds.), *Adriano, emperador de Roma*, Roma, 2009, 85-100.

PENNA, A.: *Viaggio pittorico della Villa Adriana Roma*, vol. IV, Roma, 1833.

PENSABENE, P.: "Arredo statuario del Canopo di Villa Adriana" en: G. Ghini, *Lazio e Sabina. Atti del Convegno. Settimo Incontro di studi sul Lazio e la Sabina*, Roma, 2010, 17-32.

--- : *Il teatro romano di Ferento: architettura e decorazione scultorea*, Roma, 1989.

RAEDER, J.: *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Bern, 1983.

RAMALLO ASENSIO, R.F. y RUIZ VALDERAS, E.: *El teatro romano de Cartagena*, Murcia, 1998.

RAUSA, F.: "Un grupo statuario dimenticato, il ciclo della muse c.d. Thespiades da Villa Adriana", en: A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana*, Milan, 2002, 43 ss.

REGGIANI, A. M.: "Adriano y Egipto", *Romula*, 5, 2006, 85-112

--- : *Adriano: le memorie al femminile*, Milán, 2004.

ROSENZWIEG, R.: *Worshipping Aphrodite: Art & Cult in Classical Athens*, Michigan, 2004.

SALVIAT, F.: "Le batiment de scene du the'atre de Thasos», *Bulletin de correspondance hellénique*, 84, 1960, 300—316.

SALZA PRINA RICOTTI, E.: *Villa Adriana. Il sogno di un Imperatore*, Roma, 2001.

SCHMITZ, T.; *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der Zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, Munich, 1997.

SCHRÖDER, S. F.: *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado, Escultura mitológica*, Madrid, 2004.

SEAR, F.: *Roman Theatres: An architectural study*, Oxford, 2006.

--- : "The Roman theatre at Gubbio", *Mediterranean Archeology*, 17, 2004, 213-222.

SEGAL, A.: "Theatres in Roman Palestine and Provincia Arabia", *Mnemosyne Supplementum*, 140, Leiden/Nueva York/Köln, 1995, 56-60.

SISMONDO RIDWAY, B.: *Hellenistic Sculpture II: The Styles of Ca. 200-100 B.C.*, Wisconsin, 2008.

STUCCHI, S.: *Architettura cirenaica*, Roma, 1975.

TOSI, G.: *Gli edifici per spettacoli nell'Italia Romana*, Roma, 2003.

VAQUERIZO GIL, D.: *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba): decoración escultórica e interpretación*, Córdoba, 1997.

VON STACKELBERG, K. T.: *The Roman Garden: Space, Sense, and Society*, Londres, 2009.

WILES, D.: *The masks of Menander*, Cambridge, 1991.

WOOD, S.: *Imperial Women: A study in public images (40 a.C-68 d.C)*, Leiden, 2000.

ZANKER, P.: *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack*, Maguncia, 1995.

7. ANEXO



FIG. 1: Detalle de la estatua loricata de Adriano tipo Hierapytna. Foto: F. Tronchin.



FIG. 2: “Serapeum” de Villa Adriana; edificio con semi-cúpula integrado en el complejo de Canopo. (Foto: MANDERSCHIED, 2010: 29)

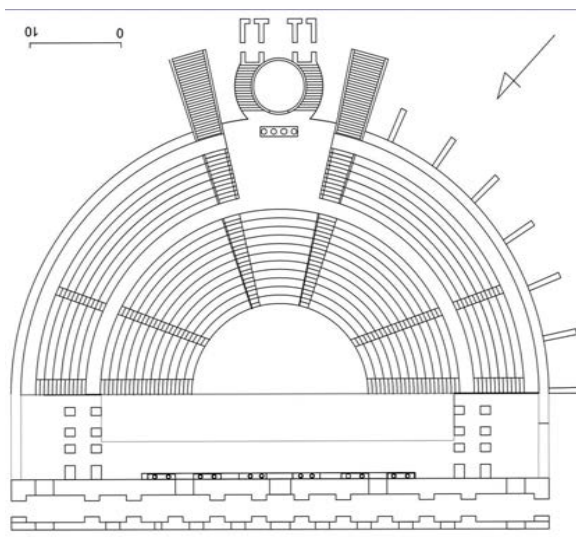


FIG. 3. Planta del “odeón” de Villa Adriana (Elaboración propia)



FIG. 4: Interior del postscenium del ‘odeón’ (Foto: Lab. de Arqueología, Univ. “Pablo de Olavide”)

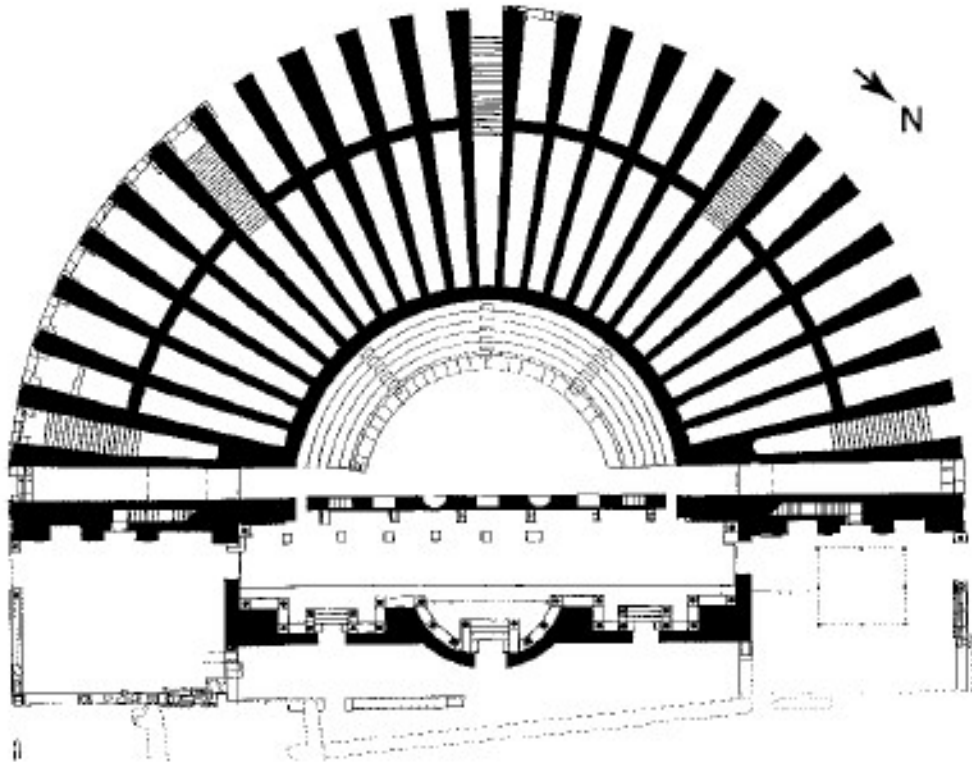


FIG. 4: Interior del postscenium del 'odeón' (Foto: Lab. de Arqueología, Univ. "Pablo de Olavide")

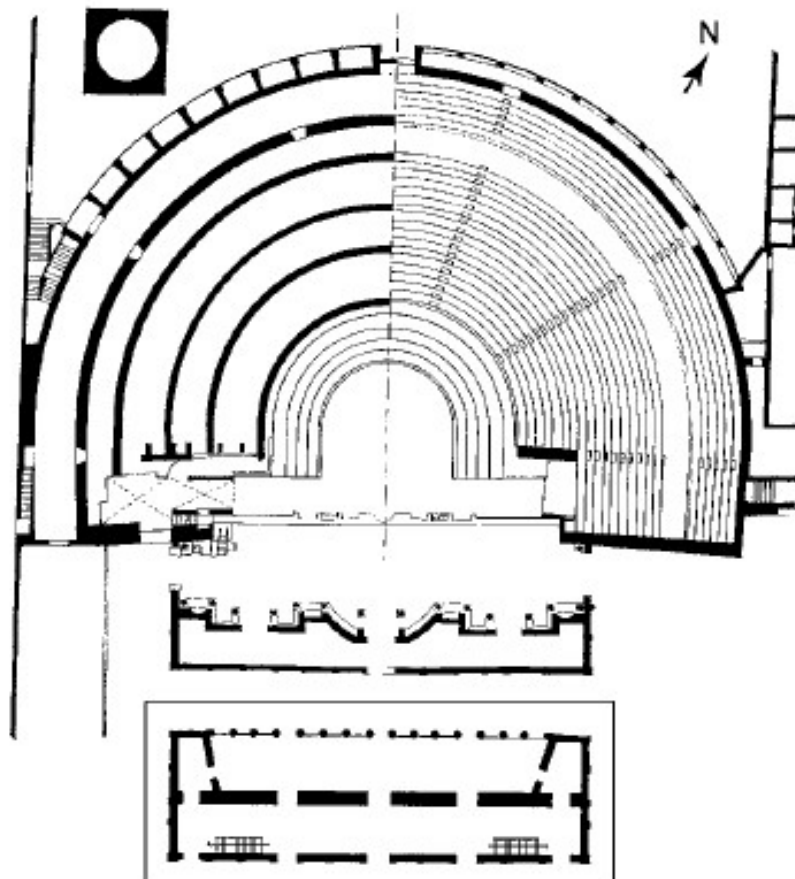


FIG. 6: Teatro de Pompeya (en el recuadro, cuerpo escénico del siglo II a.C) (SEAR, 2006: 130)

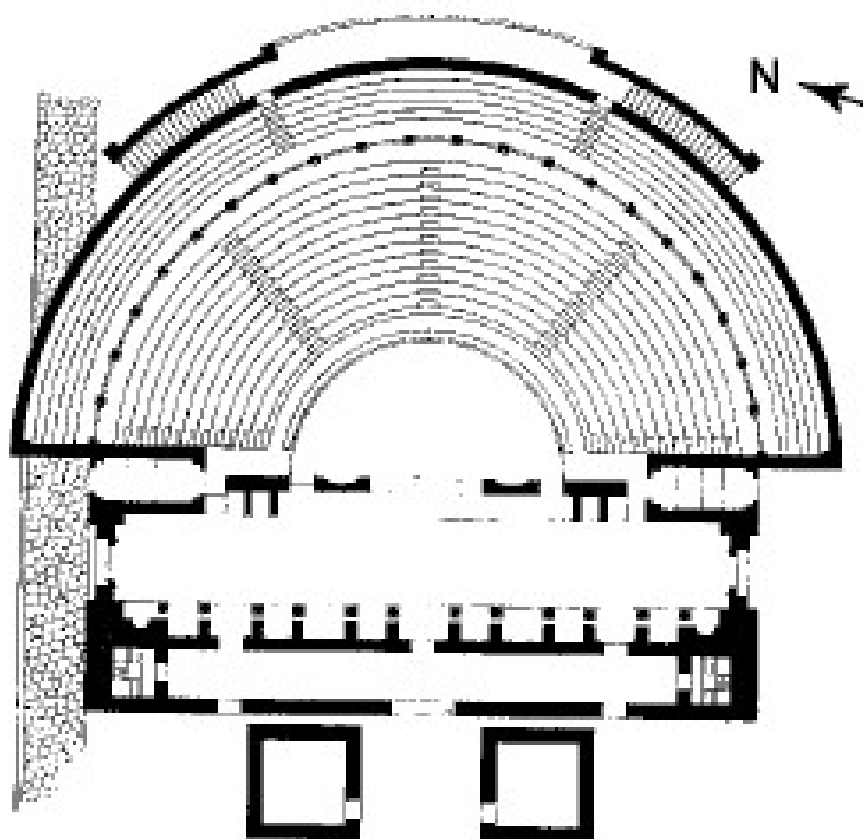


FIG. 7: Teatro de Tusculum (SEAR, 2006: 141)

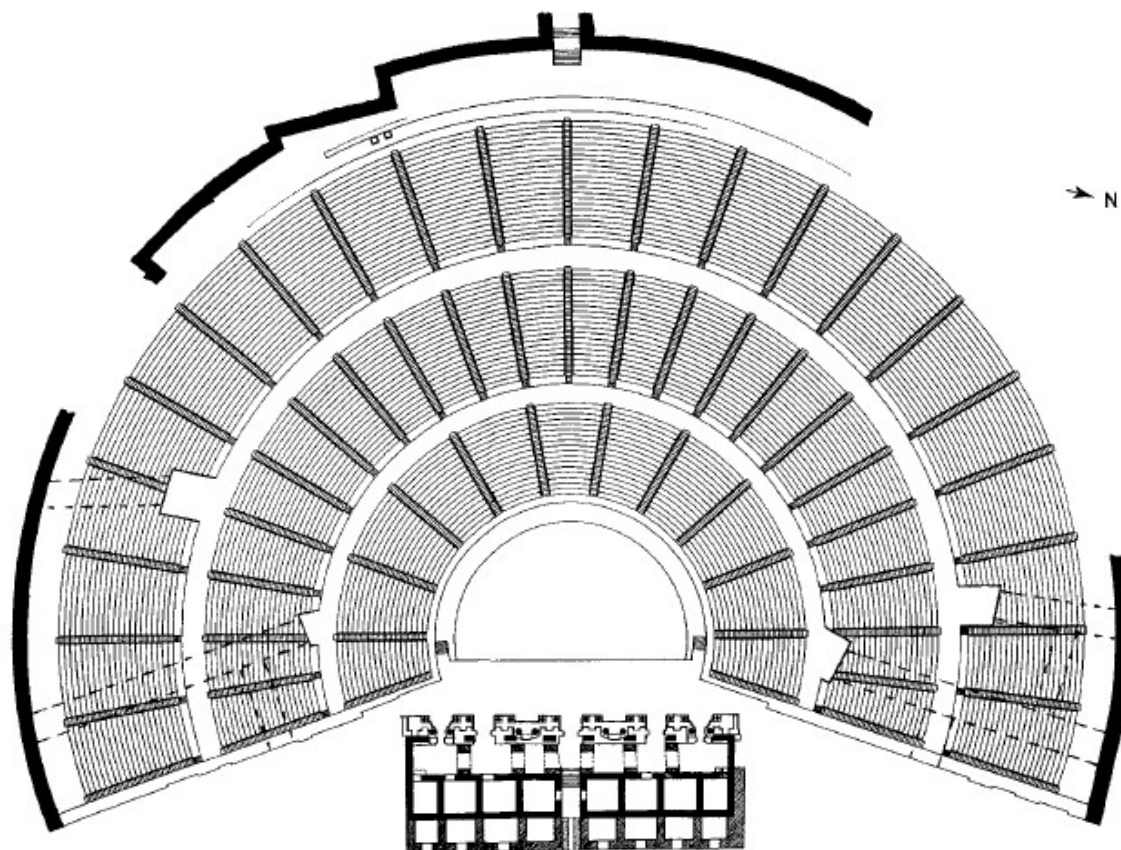


FIG. 8: Teatro de Éfeso, donde puede observarse la disposición tradicional de la escena helenística (SEAR, 2006: 335)



FIG. 9: *Frons scaenae* del 'odeón', Villa Adriana. (Foto: Laboratorio de Arqueología de la Universidad Pablo de Olavide)

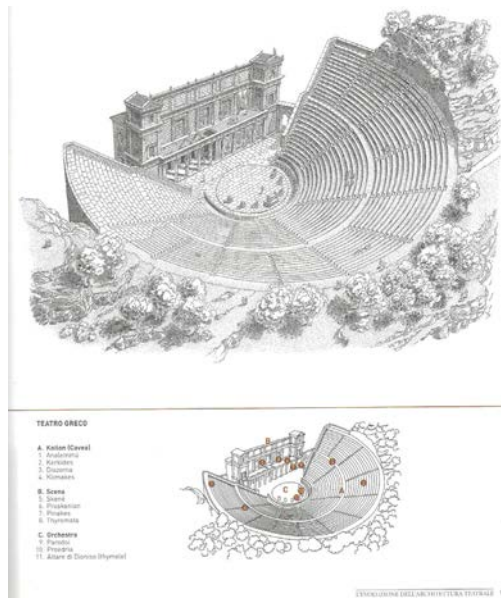


FIG. 10: Modelo helenístico de teatro (PAPPALARDO, 2007: 9)

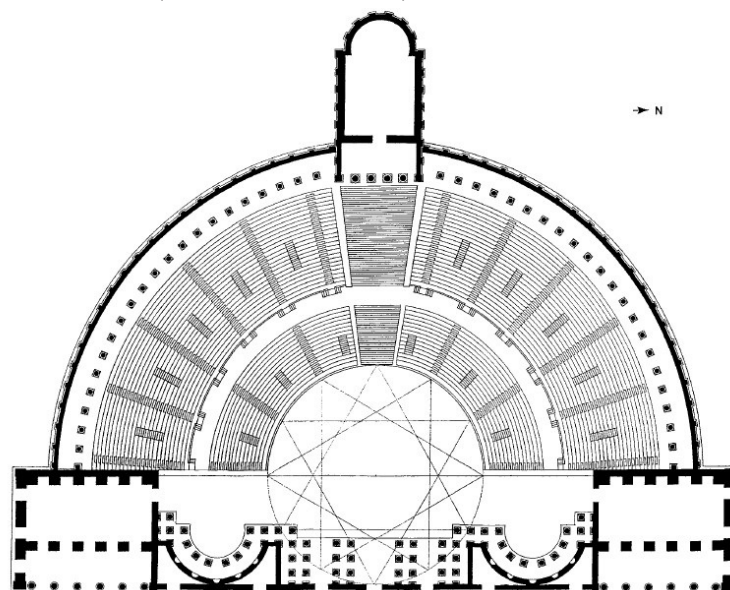


FIG. 11: Planta del teatro de Pompeyo (SEAR, 2006: 134)

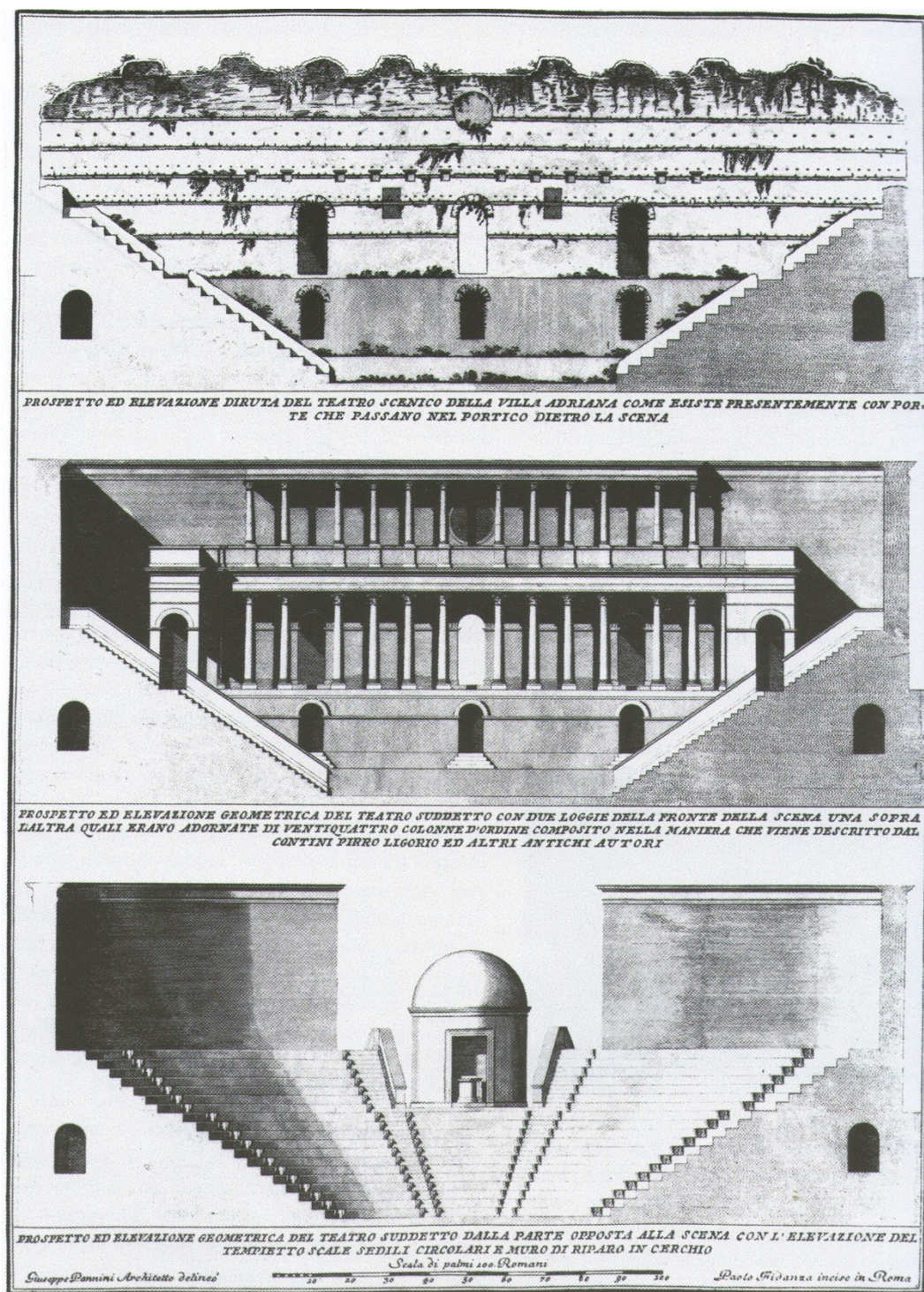


FIG. 12: Alzado de la *frons scaenae* y propuesta de reconstrucción del “odeón” (MACDONALD y PINTO, 1995: 128)

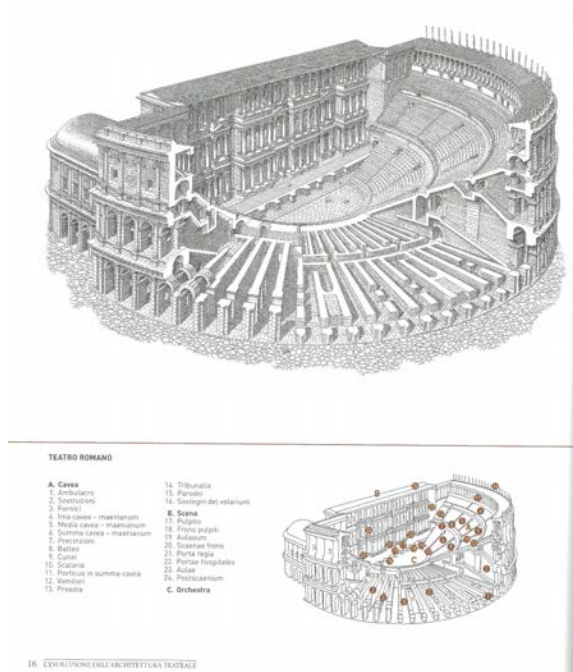


FIG. 13: Modelo romano de teatro (PAPPALARDO, 2007: 16)



FIG. 14: Cuerpo escénico del teatro de Hierápolis, donde puede observarse el *logeion* con *hyposcaenium* cerrado (SEAR, 2006: pl. 116)



FIG. 15: Contrafuerte del flanco occidental, con escaleras adosadas. (Foto: Lab. de Arqueología, Univ. Pablo de Olavide)



FIG. 16: Tempietto de la summa cavea, vista trasera (Foto: Lab. de Arqueología, Univ. "Pablo de Olavide")

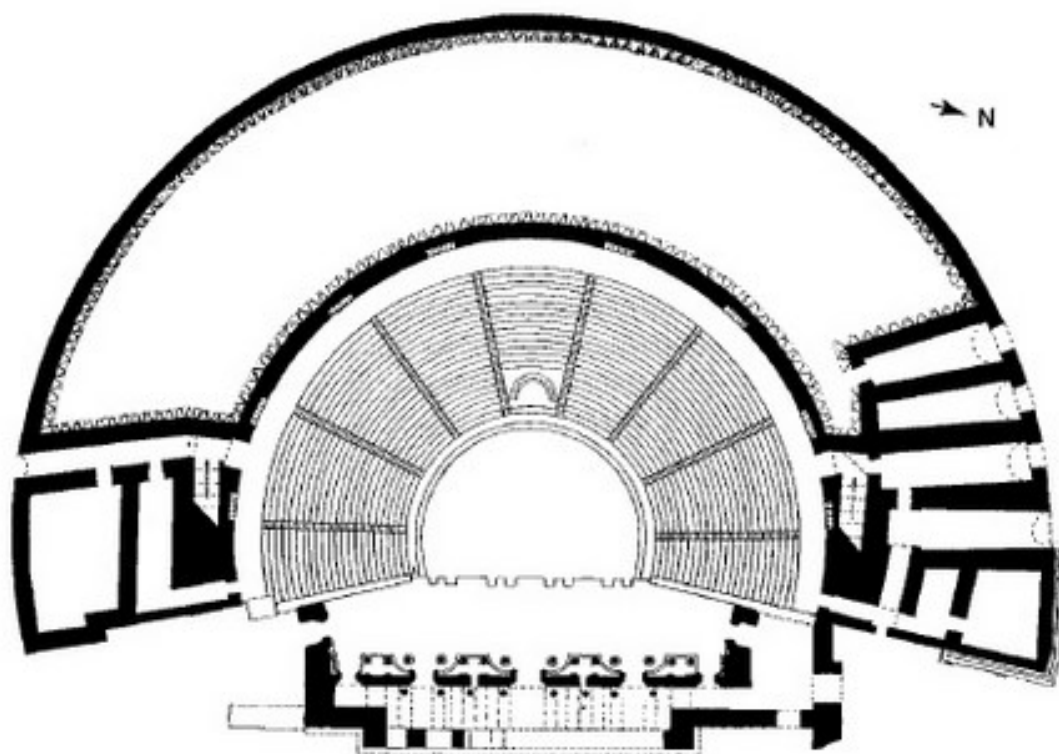


FIG. 17: Teatro de Hierapolis (Asia Menor) (SEAR, 2006: 338)

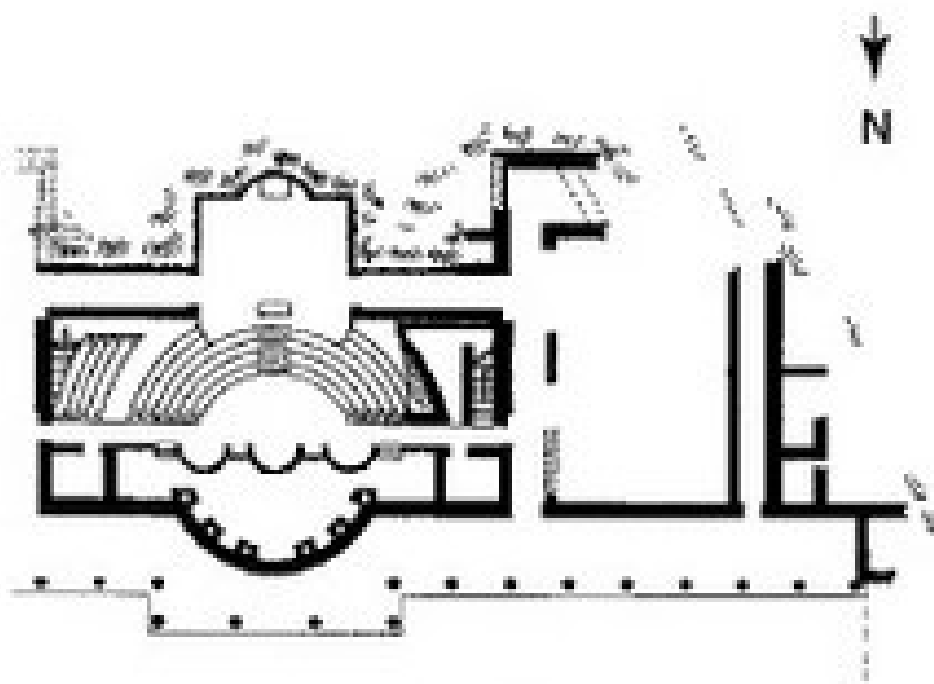


FIG. 18: Odeón de la Villa de Posillipo (Italia) (SEAR, 2006: 129)

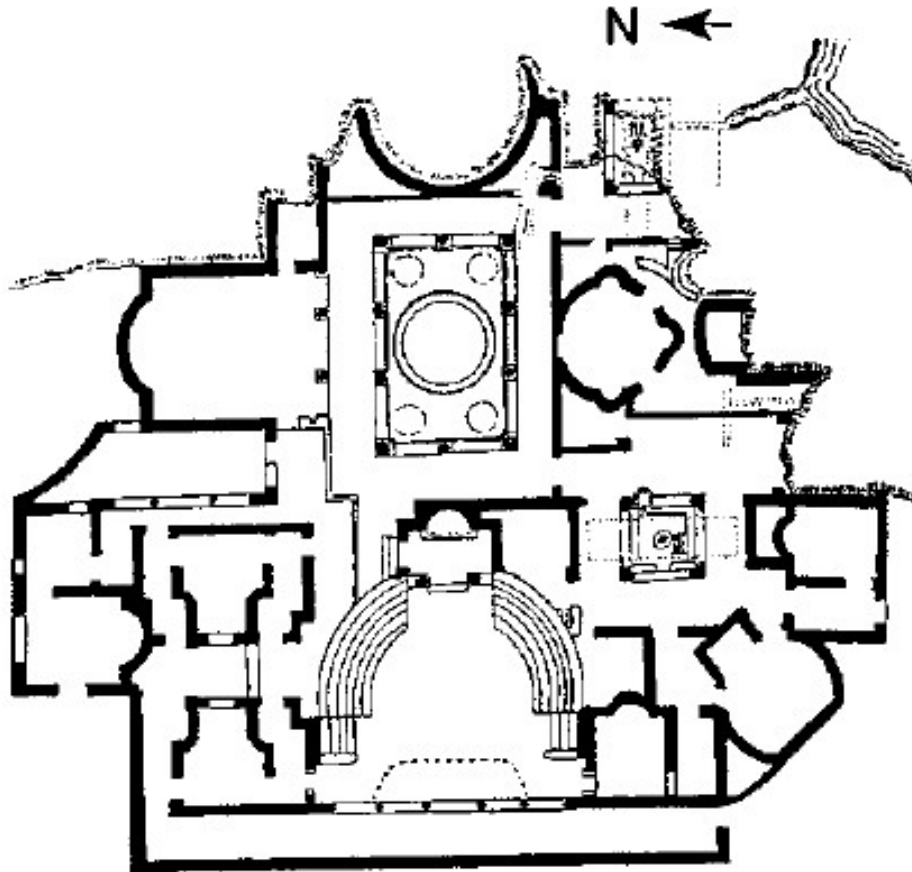


FIG. 19: Teatro de la Villa de Planasia (Italia) (SEAR, 2006: 169)

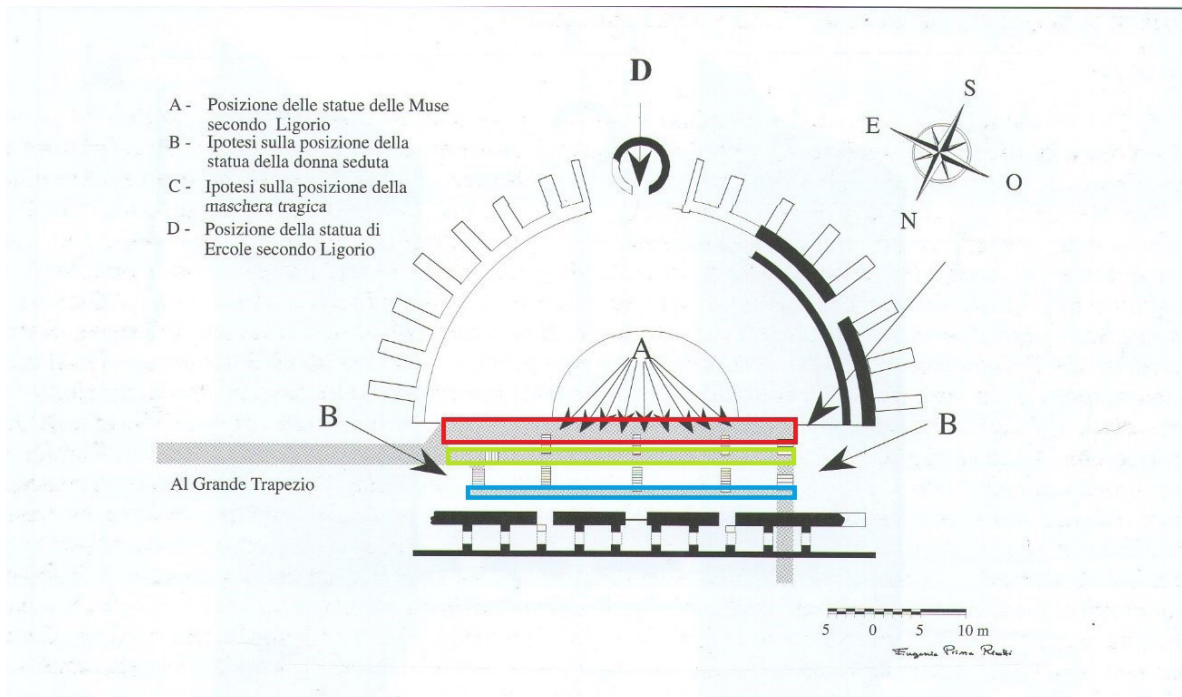


FIG. 20: Planta del “odeón” de Villa Adriana, con detalle de las substrucciones. En rojo, el pasillo A; en verde, corredor B y en azul, corredor C (SALZA PRINA RICOTTI, 2001: 294)



FIG. 21: Grupo A de Raeder, de izda. a dcha.: Calíope, Clío, Terpsícore y Talía (Fotos: Museo del Prado Virtual)



FIG. 21: Grupo B, de izda a derecha: Urania y Polimnia (Fotos: Museo del Prado Virtual)



FIG. 21: Grupo C, de izda a dcha.: Euterpe y Erato (Fotos: Museo del Prado Virtual)



FIG. 22: Grabado de las musas de Villa Madama por M. von Heemsckerck (RAUSA, 2002: 44).



Fig. 23-24: Musas encontradas por Ligorio. Representación de Agostino Penna (PENNA, 1836, VOL. IV, TAV. 30, 31)



Fig. 25: "Apoteosis de Homero", relieve de Arquelao de Priene (Foto: Wikipedia Commons)

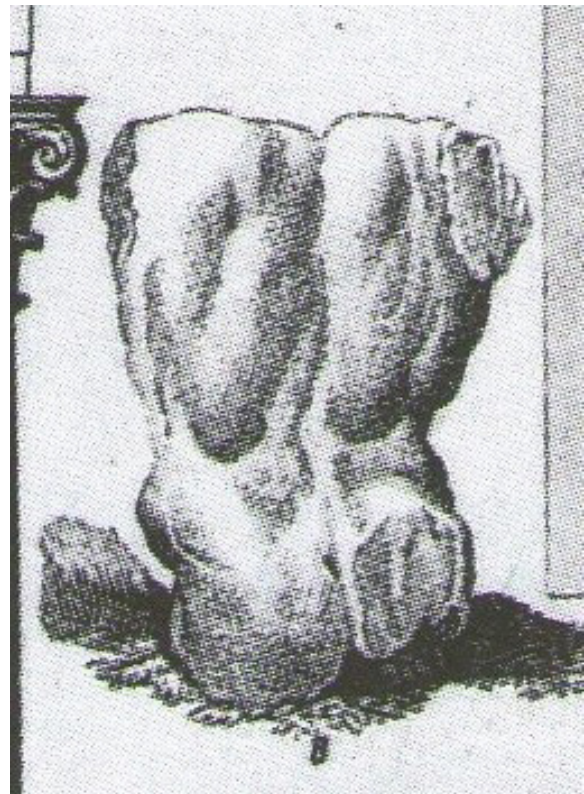


FIG. 26: Torso de Hércules hallado en el 'odeón' de Villa Adriana (MACDONALD y PINTO, 1995: 129)



FIG. 27: Hércules de tipo *Farnese*. Vista frontal y posterior. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Foto: Wikipedia Commons)



FIG. 28: Denario acuñado por Adriano, donde se aprecia la figura de *Oceanus* reclinado (Foto: numisbids.com)



FIG. 29: Estatua sedente de la emperatriz Helena, en los Museos Capitolinos (Fuente: museicapitolini.org)